SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO III Nº 143
30• 07 • 2000

RADAR libros

SECCION HEMEROTECA

Tambores sobre el dique



Hélène Cixous, considerada la más importante de las escritoras francesas vivas, entregó al Théâtre du Soleil, dirigido por la igualmente célebre Ariane Mnouchkine, su obra *Tambores sobre el dique* ("en forma de una pieza antigua para marionetas actuada por actores"). Estrenada en setiembre del año pasado, la pieza es una reflexión política sobre la responsabilidad de los gobernantes. A continuación, una presentación de ese texto, del cual se reproduce un fragmento, y el relato de Graciela Casabé de esa experiencia única.

POR HÉLÈNE CIXOUS

DILEMA EN LA CORTE

(Entran El Adivino y Duan)

Duan:
Yo, que aparezco ante ustedes, soy Duan. Mi padre, el célebre adivino del país Quan Zé donde reina el señor Khang, recibió esta noche la visita de un sueño que echa terrible luz sobre el porvenir de este reino. Nos encaminamos inmediatamente hacia el palacio espléndido, como se dice en los poemas, y sentíamos una gran opresión cuando llegamos al pontón real. El adivino quiere hablar y decir lo que vio.

El Adivino:
He visto la nada. Era después del fin de nuestro mundo. Todos vosotros habíais desaparecido bajo el Océano de color gris. Mi hija intrépida y yo, solos, estábamos ahí, en lo alto de la duna. Lo que apareció, entonces, a nuestros ojos, era miserable. ¡Ah! ¡Querida campaña! ¿Dónde te has ido? ¿Y la Ciudad de Cien Portones Dorados, dónde está? ¿Dónde están los monasterios? ¿Dónde está el Palacio? ¡Oh! El horror se monta en nuestros corazones. "Padre, mire allá abajo", me grita Duan.

Bajo nuestros ojos
Un saqueo de jóvenes niños
Hinchados como los demás
Llevados por la muerte
Al galope potente, tren infernal
La cara de una madre
Mira
El casco negro de un escriba que flota, ligero.

En la punta de un pino
Una familia de monos
Se sostiene
De una larga y dura rama cortada
La ola extingue
Al miserable enjambre

Fuera del barro
Una mano se extiende, a quien sea
Era mi vecino
El hombre conocía la voz de todos los pájaros.

Amontonados sobre el dique
Mi hija y yo
Residuos condenados
A divulgar al día siguiente
La nefasta noticia.

No volaba una hoja. El agua inmóvil como un desierto que duerme. Vosotros no estabais más, ninguno de vosotros. Una vez que el espacio desaparezca sólo quedará el limón del tiempo. Escuchad; ya el cobre de la alarma pega contra los corazones.

(El Adivino sale)



El imperio de los signos

POR ARIEL SCHETTINI La fascinación que la cultura francesa tiene por el lejano Oriente seguramente se remonta a mucho antes de Flaubert y no terminó con la pérdida de Indochina, su colonia, y el desastre consecuente que los llevó a la ambigüedad política que no pudieron enfrentar en Vietnam. Tampoco fue sofocada por las peleas que generó el maoísmo y la Revolución Cultural China entre el grupo *Tel quel*, Althusser y Sartre, que engendró literatura y cine a su alrededor; por ejemplo, en el caso de *La chinoise* de Jean-Luc Godard. Perdura en *El imperio de los signos* de Roland Barthes, una larga reflexión sobre el Japón moderno visto bajo la lente de un hombre literalmente "desorientado" y continúa en las novelas de Julia Kristeva, o en la película *Indochina*, con la siempre hierática Catherine Deneuve haciendo el papel alegórico de una Francia confundida por la herencia que deja tras su paso y los amantes que la acosan como a una esfinge, aún cuando ella esté, hay que decirlo, vieja, sola y aburrida.

Quizás esa fascinación tenga su explicación en la mirada especular sobre una cultura milenaria que, aún habiendo perdido su lugar central, sigue provocando curiosidad. Pero también en el encanto singular que provoca la alegoría y el mito, cuando nos habla de lo remoto e inaudito para significar lo más próximo y familiar.

Hace un tiempo, en el año 1998, la directora del Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine, para continuar explorando una relación que no tiene nada de inocente ni de mero exotismo decorativo y para revitalizar una relación que no tiene descanso, le pidió a Hélène Cixous, escritora y crítica francesa, la adaptación de una pieza de teatro de Hsi.Xhou (el nombre es extrañamente familiar y suena, casualmente, idéntico al de la autora francesa), inicialmente pensada para marionetas, pero que a través del tiempo se transformó en una pieza para actores varones haciendo de mujeres, o para mujeres haciendo los roles masculinos, en fin... que tuvo una suerte muy diversa a lo largo de la historia del teatro chino.

Como la obra que motiva el texto de Cixous ya estaba escrita, la autora se imaginó a sí misma como una marioneta –tal como ella lo relata–, conducida por las manos de un marionetista antiguo: Hsi.Xhou.

Ese fue el inicio de una nueva exploración y nuevo camino para el Théâtre du Soleil, meca de la actuación y la experimentación dramática de vanguardia, aún después de los casi cuarenta años que lleva trabajando.

El texto que el Théâtre du Soleil publicó, con un diseño que pretende remedar un libro antiguo, terminó por convertirse rápidamente en una especie de manifiesto teatral, estético, político y completamente alegórico. No es extraño, si se tiene en cuenta que la autora, además de ser una de las escritoras fundamentales de la literatura francesa posterior al Nouveau Roman, es también una de las teóricas y críticas del feminismo francés más notables.

Pero esta obra lleva su causa política más allá que la discusión sobre las políticas del género, puesto que *Tambores sobre el dique* es una reflexión sobre los usos del poder en muchos niveles y en formas muy distintas.

Con la fuerza de un relato bíblico –el Diluvio Universal y el castigo divino sobrevuelan la obra– pero también con cierta ironía que hace recordar a algunas tragedias de Shakespeare, *Tambores sobre el dique* es una alegoría del Estado.

SORDOS RUIDOS

La obra que finalmente escribió Cixous tiene la sencillez de una fábula y los hechos ocurren con la necesidad de una tragedia.

Un adivino predice la nada y a partir de allí la corte del rey Khang comienza a dar una forma a esa nada que no puede ser sino política. Lo que el adivino predice es una inundación masiva que supuestamente hundirá todo el reino. Es entonces cuando el rey se ve en la necesidad de hacer jugar todas las figuras de la política clásica: hacerle caso al adivino o ignorarlo, prever la inundación (con el consiguiente gasto de fuerzas que supone) o abrirle el paso como una fuerza indomesticable de la naturaleza. La corte, compuesta de cancilleres, arquitectos, y familiares, comienza a girar alrededor de un hecho improbable, pero cuya inminencia es terrorífica. Todos los gestos de la impotencia y de la omnipotencia son puestos en juego. La lucha del hombre contra la naturaleza se transforma en una guerra en el interior del palacio y una lucha íntima de los personajes –que deben optar entre salvar su individualidad o salvar al reino, consagrar su fidelidad al rey o traicionarlo.

En medio de todas las opciones posibles (y la política de esta obra es la de las posibilidades) aparece un escándalo de corrupción, errores de cálculo y mentiras en el interior de una corte que nada tiene que envidiar a los escenarios de la política moderna. Las opciones que se presentan al rey, una vez comprobada la falta de idoneidad de sus colaboradores, es la de sacrificar a un grupo, para salvar a otro (y entonces ¿a quién elegir?) mediante la destrucción de unos diques que permitirían que otros embalses soporten la tormenta anunciada.

Pero en ese instante en que todo parece dominado por la coyuntura de los problemas, como si fueran marionetas conducidas por una razón que desconocen, los personajes se enfrentan al terror más grande: el honor. Como en los Siglos de Oro españoles (que también construyeron sus alegorías del buen y el mal Estado en *Fuenteovejuna* o *La vida es sueño*), el honor de los personajes termina actuando como una fuerza superior a la naturaleza y decidiendo por la vida y la muerte de sus actores. Entonces es cuando el problema deja de ser el de la representación en el teatro para ser el de la representación en ese otro teatro que es la vida.

Con la fuerza de un relato bíblico –el Diluvio Universal y el castigo divino sobrevuelan la obra– pero también con cierta ironía que hace recordar a

En medio de todas las opciones posibles (y la política de esta obra es la de las posibilidades) aparece un escándalo de corrupción, errores de cálculo y mentiras en el interior de una corte que nada tiene que envidiar a los escenarios de la política moderna.



algunas tragedias de Shakespeare, *Tambores sobre el dique* es una alegoría del Estado. Y como en toda alegoría, el bien y el mal, la verdad y la mentira, la falsedad y otros atributos universales se ponen en juego para mostrar el lado fatal de las acciones humanas cuyo error las pone siempre en conflicto con el futuro, el destino y la suerte.

EL DIQUE

La obra se sostiene sobre otra paradoja que, como en las grandes obras de arte, devela una concepción general acerca de un hecho estético.

Los personajes están sometidos a todos los azares y a todos los errores. Del mismo modo que Hélène Cixous se propuso jugar a ser la marioneta o amanuense de otro escritor, toda la puesta en escena insiste en los conflictos de poder entre un déspota (el director) y el camino marcado o el libre albedrío de los actores.

De modo que el montaje de la obra está pensado para que los actores hagan las veces de marionetas llevados por sus marionetistas, tal como si se tratara de un palacio que, en realidad, es una casa de muñecas.

Como colofón de la obra, Cixous desarrolla algunas reflexiones sobre el teatro como alegoría y metáfora, y sobre la marioneta como metáfora del cuerpo (y sus posiciones conflictivas), del poder y del destino. Por eso, tanto el río como la inundación son personajes habitados y con vida.

El drama que Ariane Mnouchkine pone en escena interroga al teatro como representación del poder, pero finalmente todo muta en una reflexión sobre los límites del cuerpo y de las condiciones políticas, poéticas, estéticas y gimnásticas en las que el cuerpo actúa.

Para ello, la autora se internó en una investigación a la vez antropológica (la fundación de China a partir del matrimonio de dos ríos es uno de los mitos más conocidos), histórica (hace miles de años habría sucedido una inundación semejante) y literaria (los textos y las versiones de los textos que dieron origen a *Tambores sobre el dique*), con el objetivo de poner en las caras inmóviles de marionetas las emociones y la risa irónica de quienes conducen el mundo.♣

ACERCA DEL THÉATRE DU SOLEIL

SOL DE FRANCIA

Graciela Casabé, directora ejecutiva del Festival Internacional de Buenos Aires, relata la experiencia de ver *Tambores sobre el dique*.

POR GRACIELA CASABÉ Desde el momento en que uno sabe que tiene una cita pendiente con el teatro de Ariane Mnouchkine, sabe también que la experiencia será transformadora. Porque el Théâtre du Soleil ha sido, desde su fundación en la década del sesenta, un faro de producción de uno de los mejores teatros del mundo para quienes nos dedicamos a la actividad. Y pasados los años sigue siendo el lugar hacia donde tienden nuestro interés y nuestra curiosidad.

De allí que la experiencia del teatro de Mnouchkine solamente pueda ser pensada desde el viaje que nos lleva hacia La Cartoucherie (un teatro en las afueras de París que, ubicado en un bosque, tiene el aspecto de refugio y de laboratorio de exploración). Un viaje es casi todo de lo que se trató para mí el Théâtre du Soleil. Desde la entrada sabemos que formaremos parte de un espectáculo mágico que nos llevará hacia otro lugar remoto: los actores se cambian, maquillan y preparan espiados por el público, mientras hacemos un viaje gastronómico (en el caso de este último espectáculo se trata de comida japonesa, para conducirnos mediante los sabores y los olores hacia los tiempos de los samurais) que anticipa el viaje narrativo que nos traslada en el espacio y en el tiempo sin cesar de sorprendernos. Como en la tragedia griega, el Théâtre du Soleil nos encamina hacia una experiencia estética total, que ataca todos los sentidos y transforma los modos de percepción tradicionales.

En *Tambores sobre el dique* los actores hacen las veces de marionetas y titiriteros sobre lo que sabremos después que es una pileta (y la actuación se traslada de sobre esa pileta a dentro de ella), en la que se desplazan con sutileza, mientras dicen el texto de Hélène Cixous, que nos remonta a un Oriente Imperial. Pero eso no es todo. La música de Jean-Jacques Lemêtre realizada con los instrumentos más exóticos –de una variedad infinita– y las máscaras que usan los actores, así como la exquisita escenografía e iluminación, suponen un trabajo de producción y de imaginación enorme.

Por eso se trata de un viaje que, como un juego de cajas chinas, tiene infinitos viajes adentro. Y, como es previsible, su único límite es el de la imaginación y no el de los presupuestos.

Para quienes trabajamos en la actividad teatral en la Argentina, traer el Théâtre du Soleil a nuestro país es una deuda que deberemos saldar.♣

NOTICIAS DEL MUNDO



(lo nuevo)^n

◈ Doce poetas hispanos que residen en Nueva York serán reunidos en una nueva antología bilingüe que saldrá publicada próximamente por el sello Casa de la Cultura Ecuatoriana de esa capital. Los seleccionados, cuyo país de origen se indica entre paréntesis, son Francisco Alvarez-Koki (España), Raúl Barrientos (Chile), Yolanda Blanco (Nicaragua), Petronio Rafael Cevallos (Ecuador), Miguel Falquéz-Certain (Colombia), Isabel Fraire (México), Isaac Goldemberg (Perú), Alexis Gómez-Rosa (República Dominicana), Maya Islas (Cuba), Pedro López-Adorno (Puerto Rico), Jaime Montesinos (Ecuador) y Mercedes Roffé (Argentina). La editora de la antología será la señora Marie-Lise Gazarian-Gautier.

◈ El escritor colombiano Jorge Franco Ramos logró el Premio Hammett de la XIII Semana Negra de Gijón por su obra *Rosario Tijeras*, que narra aspectos trágicos de la violencia y el narcotráfico en Colombia. El Premio Internacional Rodolfo Walsh de literatura de no ficción recayó en el argentino Miguel Bonasso por su libro *Don Alfredo*. El Premio de Relatos Semana Negra, entregado en la misma ocasión, fue para el mexicano Celso Santajuliana.

◈ Pedro Mir, considerado uno de los poetas contemporáneos más importantes del Caribe y América latina, murió a los 87 años. Mir, distinguido con el título de Poeta Nacional por el Congreso dominicano, ganó el Premio Nacional de Literatura en 1992 y recibió un doctorado *honoris causa* de Hunter College, de Nueva York, en 1991. Nació el 3 de junio de 1913 y escribió gran parte de su obra en el exilio por su oposición a la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo. Entre su obra poética y narrativa se destacan *Contracanto a Walt Whitman*, *Huracán Neruda*, *Amén de mariposas*, *Cuando amaban las tierras comuneras* y *Hay un país en el mundo*. Que en paz descanse.

◈ El premio Nobel caribeño Derek Walcott pasa revista a las obras de sus amigos escritores y revela los nombres de sus autores españoles y latinoamericanos preferidos en un nuevo libro de ensayos titulado *La voz del crepúsculo*. Walcott nació en Santa Lucía en 1930 y ganó el Premio Nobel de Literatura en 1992 por una obra que incluye, entre otros títulos, *Omeros*, *Otra vida*, *El viajero afortunado* y *El Golfo y otros poemas*.

◈ La chilena Isabel Allende publicará próximamente una nueva novela titulada *Retrato en sepia*. La novela será publicada en España por Areté y aborda un tema similar al de *La hija de la fortuna*, el libro más reciente de Allende.

◈ El pasado 14 de julio llegó a Berlín el "Expreso de la Literatura", un tren especial que a principios de junio comenzó un viaje simbólico de 7000 kilómetros a lo largo y a lo ancho del continente europeo: 43 países, 98 idiomas y 106 escritores han participado en este intercambio literario.



LA DERIVA
Daniel Veronese
Adriana Higaldo
Buenos Aires, 2000
318 págs. $ 20

POR CLAUDIA GILMAN Las obras de Daniel Veronese, un representante inequívoco del nuevo teatro argentino, no están exentas de ese desasosiego que impulsa al arte a morderse la cola y a intentar buscas en las cuales se vuelven a pisar los caminos de lo nuevo, al intentar complejizar nociones como la de trama, personaje, peripecia. De allí que las obras expliciten, con bastante asiduidad, a modo de guiños al lector/espectador, su voluntad de ser, al mismo tiempo, fragmentos de un tratado sobre el deber ser y las posibilidades actuales del teatro.

El autor, uno de los creadores del grupo El Periférico de Objetos, que en los últimos años ha presentado algunos de los mejores y más inquietantes espectáculos en los teatros argentinos y ha logrado un inmenso reconocimiento internacional, no llega ingenuamente al oficio de escritor teatral. Tanto sus puestas como sus obras están atravesadas por las reflexiones que hicieron surgir el teatro de vanguardia y las teorías sobre las cualidades de un arte nuevo y, básicamente, capaz de conservar su poder crítico y revulsivo.

Las obras de Veronese están pobladas de neuróticos unidos por lazos familiares y por la culpa y el odio que une normalmente a las familias pero que habitualmente éstas callan. Los personajes, aquí, presentan el síntoma de una logorrea indetenible para hablar de lo que los desune. En el teatro de Veronese se ha quebrado –como después de Ibsen, Chéjov, Strindberg hasta llegar a la revolución pirandelliana (y ni hablemos de Beckett, que ha llevado las cosas a un punto a partir del cual es difícil, aunque imprescindible, proseguir)– la premisa de que la obra no conoce ni le importa nada de lo que existe fuera de sí –muy especialmente la hegemonía del tiempo presente o mejor dicho la singularidad que presenta el transcurso del tiempo en el drama–.

En estas obras, el presente es la inevitable secuela de lo que ha pasado, afuera, en otra época y también en el nunca jamás de lo perdido, que se invoca continuamente. El mejor ejemplo es, quizás, el de la pieza más perfecta de la colección, *Eclipse de auto en camino*, donde la inquietante circularidad de los triángulos, la indefinición de los roles y la atrapante historia del accidente apenas insinuada pero obsesivamente referida logran una arquitectura dramática impecable y tremendamente perturbadora.

Dicho esto, ¿qué puede esperarse de la lectura de estas obras? En primer lugar, la leve incomodidad de arrastrar una incapacidad, ya que estas obras no fueron escritas para ser leídas. Incapacidad o extrañamiento, desazón ante lo que falta: el acontecimiento teatral, el vértigo de la *performance*, la exigencia completa de todos los sentidos. Tenemos que suponer que no hemos visto las obras de teatro aquí publicadas. Ese es el primer pacto, el más sólido e inquebrantable. Somos lectores de unas piezas que se han estrenado, con actores que dicen lo que aquí está escrito, sin saber cómo lo dicen, sin conocer la veracidad o falsedad de sus descripciones puntuales. Un ejemplo: cuando el personaje afirma llevar una camisa celeste, ¿acordará o no con la decisión del director? La única "verdad" no es la realidad sino la acotación del autor, en este caso ínfima: "entra", "sale" y poco más. Las indicaciones escenográficas o no existen o son extraordinariamente escasas, al punto de que los ¿monólogos? *Sueño de gato* y *La noche devora a sus hijos* pueden leerse perfectamente como relatos. El último de esos textos logra, en una brevedad sorprendente, despertar, como si fueran fantasmas, una serie desopilantede personajes cuyas conexiones aparentemente triviales sirven de excelente soporte a una circulación de anécdotas que salvo por el final –arbitrario aunque extraordinariamente bien resuelto– podría ser infinito.

En cambio, *XYZ* –cuyos *dramatis personae* son Equis, Zeta y la actriz que interpretó a Equis– es difícilmente abordable desde la lectura. ¿Cómo leer esta pieza en la cual el parlamento de los personajes se compone, casi en su totalidad de indicaciones escénicas y didascalias? En este caso, habría que decir que "la cesión de la palabra", característica primordial del dramaturgo, no sólo es aquí tematizada sino directamente representada a la enésima potencia.

La deriva culmina, como natural corolario de su vocación de vanguardia (a falta de otra palabra) con un manifiesto, los "Automandamientos". Sin duda, pueden reconocerse en las obras recogidas en este volumen muchas de las máximas proclamadas en el manifiesto como, por ejemplo, la de "buscar puntos de observación minorizados" desde donde se pueda "transmitir un hecho simple a varios niveles". Otros puntos contenidos en los mandamientos son necesariamente utópicos. Uno diría "bienintencionados" si la palabra no resultara condescendiente. Pero son bienintencionados y extremadamente necesarios, lo que no implica realizables –como lo demostró la teorización del teatro de la crueldad de Antonin Artaud como lo demuestra todo aquello que impulsa al arte hacia lo desconocido. Veronese, se autoexige, por ejemplo: "poner en duda los principios indubitables del arte".♣

NON-FICTION

Veinte horas violentas

Horacio Cecchi entrega en *Mano dura* un texto ejemplar tanto en sus intenciones políticas como en el modo de contar un hecho real. Enriquecido con ilustraciones de Francisco Solano López, el libro lleva el prólogo de Juan Sasturain que se reproduce a continuación.

POR JUAN SASTURAIN Hagamos de cuenta que es *Tarde de perros* con Al Pacino o la vieja *Horas desesperadas* con Bogart y Fredric March. Hagamos de cuenta que estamos en casa un sábado a la tarde viendo por cable una buena película de suspenso con roles claritos y repartidos –malos, buenos e inocentes– y que termina bien. Hagamos cualquier cosa para no ver esto: malas noticias que terminan peor. Sombras desenfocadas, voces y balas perdidas en una noche en que todos –los buenos y los malos– son pardos y los inocentes terminan trabajando de cadáveres. A la (mala) vista de todos matan a mansalva a los que uno identifica como uno: los rehenes.

La sensación después de ver una y otra vez la masacre de Ramallo es atroz. Como si la Argentina fuese un país en vuelo hacia ninguna parte haciendo cola y echando a suerte quién será rehén en el próximo secuestro. Como si Ramallo fuera un caso testigo, una muestra cara de cómo son las cosas. Como si la terrible escala en Ramallo no sirviera de nada.

La sensación después de leer el libro de Cecchi con dibujos de Solano es también atroz. Porque es un libro valiente y útil que tal vez no sirva (no alcance) para que se haga justicia, que tal vez no sirva (no sea suficiente) para impedir que todo vuelva a suceder o esté sucediendo ahora. Y sin embargo es un libro que consigue con holgura lo más difícil: contarnos una historia de gente común, simple, y hacerla absolutamente inolvidable. La sabiduría, la sensibilidad narrativa del autor al centrar la tragedia en los aparentes personajes secundarios lo llevó a contestar(se) en serio la pregunta más simple: ¿quiénes eran los que murieron? Al contarlo tan de cerca, Cecchi consigue insinuarle al lector la respuesta que Hemingway encontró en John Donn y la cita, aquella de las campanas. No preguntes quiénes son los rehenes.♣

Libros que muerden
Literatura & Talk Radio
Si no queda otra dejáte morder

Todos los miércoles de 22 a 24 hs.
por fm del Barrio de Palermo 94.7
Conduce Celia Grinberg

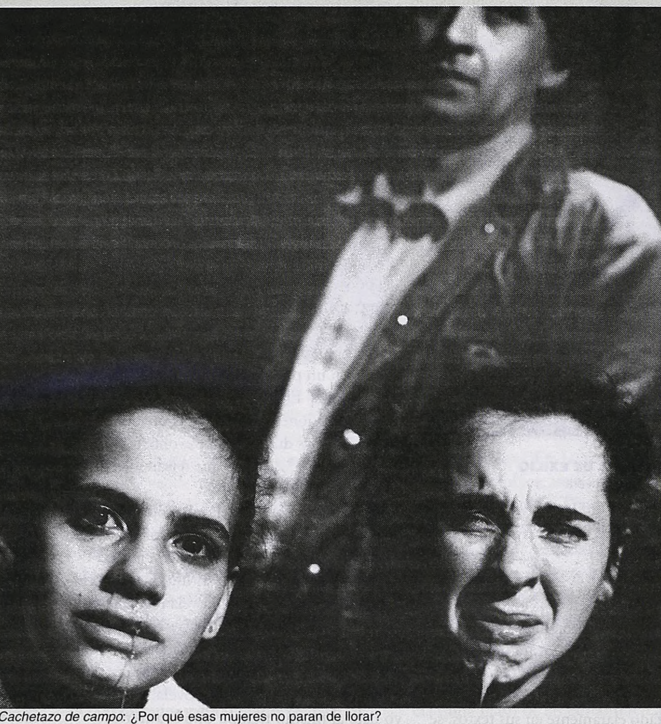
Este miércoles: **José Ignacio García Hamilton** recupera la imagen de un San Martín de carne y hueso en *Don José*. **Patricia Rojas** relata diez historias de delincuencia urbana en un conmovedor texto: *Los pibes del fondo*. Literatura infantil: **Alberto Pez** nos convida con *Tecitos de lágrimas de dragón*, y nos invita a observar a través de *El microscopio de Nicolás*. Los libros te quieren cerca. Para morderte mejor...

DRAMAS ARGENTINOS

Por una de esas paradojas de la historia, la dramaturgia argentina actual –un índice del vacío de políticas culturales– triunfa en Europa por su capacidad de contestar a la hegemonía mediática desde la pobreza y el desamparo.

El teatro de la pobreza

POR GABRIELA MASSUH Un boxeador, que tiene más de bailarín que de pugilista, exclama "si no se puede ser poeta hay que dedicarse al boxeo" (*La Boxe* de Diego Starosta). Dos hermanas declaran su mutuo amor mientras pelean por el cuerpo muerto de un hombre desnudo. Una de ellas es fotógrafa, quiere colgar de una mesa destartalada los retratos de irreconocibles cuerpos muertos: "las fotografías son lo más real que tenemos" (*Mujeres A banderadas* de Beatriz Catani). Un ex combatiente de Malvinas relata de manera banal su tortuosa reinserción en la sociedad después de haber sido internado en un loquero que podría ser el Borda (*Museo aeronáutico* de Federico León). Una parejita de clase media porteña inicia una absurda relación a partir del encuentro en un maxiquiosco a altas horas de la madrugada (*La historia de llorar por él* de Ignacio Apolo). Una desarticulada familia instalada dentro y fuera de una bañera llena de agua intercambia fragmentos de diálogo detrás de los que se construye el padre ausente (*1000 metros sobre el nivel de Jack* de Federico León). Un desaparecido virtual acosa desde el éter a tres mujeres mediante las interferencias de una voz que no es presencia ni ausencia (*Señora, esposa, niña y joven desde lejos* de Marcelo Bertuccio). Trasnochados personajes de Arlt reinventan la revolución (productiva): una inútil máquina de imprimir billetes (*El pecado que no se puede nombrar* de Ricardo Bartís).


Cachetazo de campo: ¿Por qué esas mujeres no paran de llorar?

Estos fragmentos tomados al azar de diferentes obras de la más reciente dramaturgia local configuran un territorio inevitablemente argentino que, por extraño que parezca, fascina en el exterior. No es novedad que este teatro sea invitado en forma progresiva a participar de los mejores festivales de Europa ni que coseche la admiración de quienes están acostumbrados a ver y producir obras, que contrariamente a éstas son infinitamente más caras de montar. Hace años que el Periférico de Objetos viene cosechando un éxito sostenido en varios festivales internacionales. Este fenómeno abrió las compuertas del interés de los curadores extranjeros. Detrás del Periférico había, de hecho, una serie de autores y directores que pudieron confirmar la sospecha de que era necesario concentrar un foco de atención sobre la escena porteña. El ojo externo contribuyó a darle visibilidad a uno de los fenómenos culturales más paradójicos y alentadores de las últimas décadas. Ante los ojos de un europeo, la paradoja radica en que estos artistas trabajan prácticamente al margen del apoyo privado o estatal. Lo insólito de este movimiento es que la parquedad de recursos disponibles se haya convertido –suena casi perverso– en una virtud.

¿Dónde radica la fuerza de atracción de nuestra joven escena teatral? La respuesta a esta pregunta merecería un ensayo más largo de lo que permite una nota periodística. Sin embargo, vale la pena avanzar sobre algunos rasgos distintivos. Esta dramaturgia, ya se exhibe en ámbitos o catacumbas que apenas cuentan con un par de reflectores, articula una mirada que, contrariamente a la estética de los años noventa, parece volver hacia la realidad de una manera oblicua. En todas ellas se dibuja un territorio cuyo elemento constitutivo es un aquí y ahora identificable: está hecho de fragmentos, citas de muy diversa índole, imágenes tomadas al azar, situaciones sin presente ni futuro, escombros de un mundo que alguna vez tuvo sentido. Del Sentido, el centro productor de esta dramaturgia, se traslada a la percepción de los sentidos usados como un estetoscopio que ausculta una realidad bizarra.

Las obras se caracterizan, casi sin excepción, por un hermetismo que a primera vista parece arbitrario. Más de un desprevenido espectador sale de la sala sin ocultar su indignación: ¿Qué están queriendo decirme?, ¿por qué los personajes femeninos de *Cachetazo de campo* no paran de llorar? ¿Qué significa esa biografía apócrifa contada por un personaje faulkneriano (pero real) en *Museo Aeronáutico*? Estas obras apelan a una nueva percepción. Sus personajes (que acaso sin querer abrevan en el grotesco o, más cerca, en la obra de Griselda Gambaro) son esperpentos, del mismo modo como es esperpéntica la cotidiana imagen de familias revolviendo en la basura. Los textos son restos metafóricos de un discurso quebrado que hace zapping en los estragos de la globalización o, en su versión local, la era que inauguró Menem. Leídos o interpretados de manera lineal, no dan sentido. Percibidos como el montaje de una realidad donde la fisura es un eje constitutivo, se transforman en metáfora, casi se diría, poética. De hecho, hay en este procedimiento de pegar retazos un elemento que los emparienta con cineastas como Pablo Trapero o Adrián Caetano.

Estas obras son un espejo cóncavo del lugar (in)visible que para nuestro Estado y nuestra sociedad ocupa la creación artística: un espacio reducido a la nada. Todas ellas se desarrollan en ámbitos mínimos, recovecos, escenarios ínfimos, intersticios a los cuales se accede como atravesando un laberinto iniciático. A la versión de *María Estuardo* producida por Analía Couceiro se llega cruzando un patio trasero luego de subir por una empinada escalera que conduce a una suerte de altillo mínimo, como si fuera una perversa torre de marfil. En *Dens in dente* Mariana Obersztern ubica al público encima del escueto escenario del Rojas, pegado a una cortina de dientes perlados detrás de los que se mueven dos impertérritas actrices. Por lo general estas obras no duran más que una hora, sesenta minutos televisivos sin cortes, apenas el tiempo necesario para tolerar la incomodidad transformada en recurso. Este teatro se constituye en el antiespacio, la antideclamación, el anticuerpo todavía resistente de una sociedad devastada por la cultura del megaespectáculo.

Volvamos a la pregunta inicial: ¿qué, de toda esta miseria, le atrae a la rica Europa de escenarios gigantescos y múltiples recursos, donde la afrenta dramática de moda es poner obras que duran ocho, dieciséis y hasta veinticuatro horas? La riqueza de los escenarios europeos oculta una esencial carencia: su incapacidad de inserción en el tiempo presente y su impericia para dar con una respuesta al feroz cambio de paradigmas y valores instalado en el mundo a partir de 1990. Nuestros jóvenes dramaturgos sufren en carne propia la devastación del espacio público privatizado para el lucro. Van en contra del imperio del discurso único y la prepotencia de un estado cuya jactancia es haberse retirado de sus obligaciones naturales. Tal vez casi ninguno de ellos sea consciente de esta devastación o más bien, casi ninguno estaría dispuesto a admitir que eso que hacen se deja definir en términos políticos. A su manera, intuitiva, empecinada, marginal y bizarra lograron dar con un lenguaje propio que no abreva más que en el contexto no mediatizado.♣

CONFIESO QUE NO HE LEÍDO



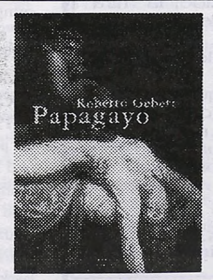
Toda confesión implica un secreto. De modo que si te piden que confieses qué no leíste, y sos un escritor, te están pidiendo un secreto que sea, a la vez, una culpa, una carencia o una blasfemia. ¿Cómo funcionaría el secreto-culpa? Tomemos un escritor unánimemente consagrado y aceptemos que no lo leímos. Por ejemplo: No leí nada de Borges. Por ejemplo. No leí nada de Joyce. O nada de Proust. ¿Cómo, si pretendo ser un escritor o presentarme como tal, no he leído a Borges, Joyce o Proust? El secreto revela una carencia. La carencia es mi escasa formación. Mi escasa formación deviene culpa. Soy culpable de no haber leído a los grandes escritores del siglo XX y pretender, no obstante, escribir. No es un secreto-blasfemia, ya que la blasfemia se vuelve contra mí. Es un secreto culpa: me constituye como irresponsable, sospechoso. De aquí en más, se me leerá desde esa sospecha, estaré casi condenado por mi condena. Acaso ya no se me lea. ¿Cómo leer a un tipo que no leyó a Proust, Joyce y Borges?

El secreto-blasfemia expresa no sólo un insulto, sino, como todo insulto, una posición estética. Por ejemplo: de Aira leí, cierta vez, *Ema, la cautiva*. Nada más. Estoy diciendo: Aira no es para mí ni remotamente lo que es, de modo agobiante, para sus adoradores. El secreto-blasfemia es fácil si uno toma un escritor de escaso reconocimiento y decide patear al pateado. Por ejemplo, con aire dramático: confieso que no he leído a Mempo Giardinelli. Esta sección no se hizo para este tipo de confesiones que muchos –dados los cánones establecidos por nuestras tribus literarias– compartirían. En verdad, esta sección busca esencialmente la confesiónsorpresa. Que uno se anime a decir algo que no ha dicho nunca ya que nunca se confiesan las culpas, ni las carencias y toda blasfemia –en un medio que, salvo cuando Sarlo, en *Punto de Vista*, suelta a sus *sarlitos rabiosos*, se ha vuelto tan amistoso– habrá de ser sorpresiva. Por ejemplo de *Plata quemada* sólo leí sesenta páginas y todavía no vi la película. Por ahí leo el guión.

Y por último: la confesión-erudita, acaso la más interesante. Porque si bien, al confesar que no he leído, confieso una carencia, confieso, a la vez, un conocimiento veraz de la existencia de los textos que no he leído, un conocimiento de nuestra literatura, de sus textos esenciales, que alguna vez leeré. Por ejemplo: de Fogwill no leí *La revolución es un sueño eterno*. De Belgrano Rawson no leí *Vivir afuera*. De Rivera no leí *Frivolidad*. De Juan Forn no leí *Historia argentina*. De Lamborghini no leí *Los Soria*.

¿Saccomanno? Ni idea. ¿Escribe?

JOSE PABLO FEINMANN



Antes de morir, Eugenia -la "doctora Cigueña", obstetra y abortera de profesión- acusa a su confesor de ser culpable de su muerte. El sacerdote exige para sí un juicio imparcial, justo.
La sesión se abre durante el velatorio recreándose, en versión libérrima y descabellada, el drama cristiano del Juicio del Alma.

Papagayo
Una novela de Roberto Gebert

Papagayo saca a luz la intimidad del oficio interdicto por antonomasia y reconstruye tras el prontuario de una asesina, la imagen de una mujer conmovida por su destino.
Alegoría farsesca, comedia dramática, parodia tribunalicia, sátira y denuncia social. Papagayo se anuncia como una brillante novela.

Un libro polémico y revelador sobre la mujer y la maternidad



BOCA DE URNA

Los libros más vendidos de la semana en Librería Fausto

FICCIÓN

1.Harry Potter y la piedra filosofal
J.K. Rowling
(Emecé, $ 12)

2. Amarse con los ojos abiertos
Jorge Bucay
(Nuevo Extremo, $ 19)

3. Harry Potter y la cámara secreta
J. K. Rowling
(Emecé, $ 15)

4. Harry Potter y el prisionero de Azkaban
J.K Rowling
(Emecé, $ 16)

5. La ignorancia
Milan Kundera
(Tusquets, $ 15)

NO FICCIÓN

1. Don José (la vida de San Martín)
José Ignacio García Hamilton
(Sudamericana, $ 19)

2. La resistencia
Ernesto Sabato
(Seix Barral, $ 15)

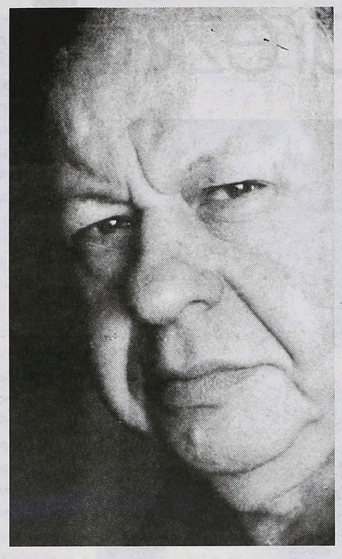
3. El manual del guerrero de la luz
Paulo Coelho
(Planeta, $ 10)

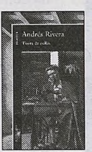
4. Quién se ha llevado mi queso
Spencer Johnson
(Urano, $ 10)

5. Una extraña dictadura
Viviane Forrester
(Fondo de Cultura, $ 13)

¿Por qué se venden estos libros?
"El grado de diversidad de los títulos ilustra lo heterogéneo del público en cuanto a intereses y edades. Harry Potter, por ejemplo, constituye un boom de la literatura infantil a partir del éxito que obtuvo en todo el mundo. Asimismo, los autores de reconocimiento masivo, como lo son Kundera o Sabato, nunca dejan de acaparar la atención de sus lectores", opina Carlos Rosas de Librerías Fausto.

El olvido





TIERRA DE EXILIO
Andrés Rivera
Alfaguara
Buenos Aires, 2000
108 págs. $ 13

POR ROMINA FRESCHI Saer ha dicho que el exilio es constitutivo de la literatura (argentina) y que todos los escritores, aun quienes no han salido nunca de su país o quienes no lo han manifestado claramente en sus textos, se ven interpelados por él. Así, la oficialidad o la resistencia de la escritura dependen fundamentalmente de las decisiones tomadas durante esas interpelaciones, que suelen ser constantes. Si algo se puede decir de Andrés Rivera y de su obra es que el exilio siempre ha estado presente y consciente en su escritura y en sus declaraciones. Su última novela, *Tierra de exilio*, se propone como un intento de recuperar para la posteridad ese trabajo de muchos años, de mucha narrativa y de muchas decisiones políticas relacionadas con la escritura.

Definida alguna vez por el mismo Rivera como una "novela testamento", *Tierra de exilio* tiene el legado de la memoria. Una memoria con blancos, esclerótica por momentos, en donde las cosas están "a merced del olvido. Y el olvido es burgués". Un hombre de setenta años, un escritor, recuerda frente a una película de Montgomery Clift intentando ganarle a ese olvido burgués. Escribir, lo mismo que recordar, constituye la victoria sobre el olvido, sobre el exilio, porque el exilio no es otra cosa que la condena al olvido.

La novela mezcla varias formas del exilio: el de los inmigrantes de los años veinte, a quienes esta tierra volvió a exiliar en el silencio. El exilio personal de Buenos Aires en Córdoba. El exilio en el presente frente a las nuevas generaciones, criadas en el mismo silencio y por lo tanto completamente ignorantes.

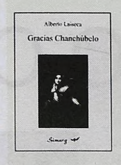
Todos esos exilios se reúnen y deben enfrentar a uno más peligroso: el exilio de uno mismo en la vejez y en las trampas de la memoria. "El hombre de setenta años habla otro idioma en un país de largos silencios y demasiadas voces." El viejo debe insistir, seguir tomando decisiones para vencer el olvido, el cansancio y las dudas: "¿La Revolución también es vieja?", "¿Le digo que tendremos una segunda oportunidad?".

Pesimista y profética, el único optimismo de la novela es estar, existir, persistir. El trabajo del escritor es escribir y el del ciudadano, recordar. Pero en la escritura, más que en la memoria individual, la novela reafirma que existen, todavía, el poder y la trascendencia para construir la memoria ciudadana.

Demasiado breve quizá para lograr por sí misma esos objetivos, esta novela, que estuvo lista al mismo tiempo que la anteriormente publicada *El profundo sur*, se presenta estratégicamente como broche de oro o final de una etapa.

El tiempo y la historia son entonces cosas que la novela, como final de etapa, no se molesta en aclarar. Aparecen como destellos, a veces no tan brillantes, en una escritura que ha aprendido finalmente a ser fragmentaria, que absorbe y procesa los mecanismos de las literaturas de su siglo, y que así permite, justamente, la mezcla de voces y de tiempos que representan esa pérdida paulatina, o esa posibilidad ínfima de persistencia, de una vieja conciencia en el presente. "¿El patetismo, siempre desdeñable, con el que una vejez piensa su probable final?"♣

Copulando



GRACIAS CHANCHÚBELO
Alberto Laiseca
Simurg
Buenos Aires, 2000
128 págs. $ 15

POR DANIEL LINK La lista de adjetivos para tipificar la obra o "el estilo" de Alberto Laiseca están ahí a la mano: *rabelesiano*, *kafkiano*, delirante. Poco es, sin embargo, lo que estas palabras (justas) significan sin la pertinente aclaración.

Alberto Laiseca nació el 11 de febrero de 1941. En 1976 publicó *Su turno para morir*, que fue saludada con otro adjetivo de moda por entonces (novela "paródica", se dijo). *Matando enanos a garrotazos* (1982) fue un libro muy censurado sobre todo por el uso del gerundio en el título. Un juicio tan frívolo –ahora se sabe– hirió la sensibilidad del autor al punto de que en *Gracias Chanchúbelo* hay un cuento, "Indudablemente, horriblemente, ferozmente", construido como una burla contra aquella descalificación de hace casi veinte años: "Enterándome del desafuero de quien dijera sobre el libro de un amigo (*Violando girls scouts en la floresta*): '¿Qué se puede esperar de un tipo que empieza en gerundio el título de su obra?', por puro despotismo dedicando, entonces, éste, un mi cuento, a los enemigos de siempre", escribe Laiseca, *demostrando* que puede escribir sintácticamente mal cada vez que quiere y se lo propone sin que por ello sus textos pierdan el lujo gongorino o lezamesco que tanto le gusta cultivar. Porque, justo es decirlo, la "obra" de Laiseca se caracteriza por una sofisticación muchas veces inaccesible a quienes son incapaces de leer más allá de los chistes de los que sus textos están plagados.

El mismo año de los asesinados enanos, Laiseca publicó también *Aventuras de un novelista atonal*, suerte de relato teórico en el que podían leerse los fundamentos de la ficción "atonal" (o "asintáctica", o "acrónica", a veces "ágrafa" pero nunca "arrítmica" o "alógica") que el autor gusta de practicar. Resultado de ese gusto ciertamente desmesurado son también las hipotéticas traducciones de sus *Poemas chinos* (1987), *La hija de Kheops* (1989) y *La mujer en la muralla* (1990), libros que colocaron definitivamente al autor en el aura de otra palabra de moda. Estos textos parecían demos-

Como hacer una revista Institucional

Las instituciones, sean públicas o privadas, y cualquiera que sea su naturaleza, tienen que dar señales de su existencia, más allá de sus clientes o círculo habitual de relaciones. Pero una institución no tiene que ser un gigante. Un modesto club o biblioteca de barrio es una institución. Una escuela, instituto de enseñanza o universidad, son una institución. Una sociedad comercial también lo es. Toda cosa que una empresa o asociación o entidad quiera decir o hacer conocer sobre sí misma, es una declaración institucional.

Si se sistematizan las comunicaciones, la forma mas practica de hacerlas conocer es mediante un medio. Y el medio indicado, es una revista. La revista –cualquiera sea su naturaleza- está rodeada de cierto prestigio, se recibe, la mira todo el mundo en lo del destinatario, pasa de mano en mano, se conserva, se guarda, se colecciona. ¿Quién no recuerda las clásicas revistas del Centro Gallego, o del A.C.A., o del Hogar Obrero?

Si usted es miembro de una Institución y quiere saber como se hace una revista, desde el título, el Editorial, el contenido y todo hasta la contratapa, sepa que no es algo faraónico. Es el medio mas económico de comunicarse con el entorno y mas allá. Consúltenos. Le diremos como se hace. No se trata de meramente imprimirla, sino de hacerla (y hacerla posible).

Comité de Críticos, sector Revistas.
Escribir a Chile 754 (1098) Buenos Aires.

PASTILLAS RENOMÉ POR LAURA ISOLA



SOBRE LA TÉCNICA DE LA ACTUACIÓN
Michael Chejov
trad. Antonio Fernández Lera
Alba
Barcelona, 1999
322 págs. $ 25,50

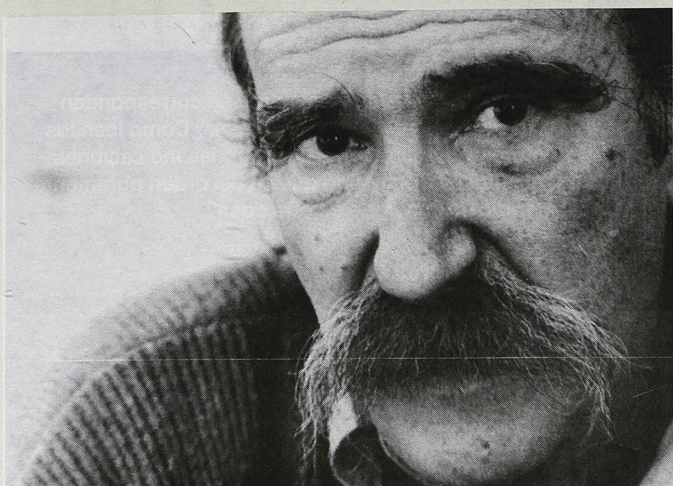
Según cuentan quienes lo vieron actuar en teatro, Michael Chejov fue uno de los actores más impresionantes del siglo XX. Con *su* técnica –el posesivo es fundamental porque de eso trata este libro– cumplió con el objetivo primordial que es el de "ir más allá del dramaturgo o de la obra". Así fue que deslumbró al mundo del teatro desde sus primeras interpretaciones (el papel de Caleb en *El grillo del hogar* de Dickens, en 1915) y se ganó una nominación al Oscar por su papel en *Cuéntame tu vida* de Alfred Hitchcock en 1945, ya instalado en Hollywood. Pero también desarrolló un tratado teórico para promover la técnica de la actuación que tuvo como base "ir más allá", sobre todo más allá del método de Stanislavski, que fue su maestro.



EL TEATRO LABERINTO
Jorge Dubatti
Atuel
Buenos Aires, 1999
222 págs. $ 17

El concepto de laberinto –tal vez no llegue a ser un concepto y más bien sea una imagen productiva– parece útil para organizar un conjunto de ensayos sobre historia del teatro y análisis y teoría teatrales. Abusándose del campo semántico, *Perspectivas: los frágiles hilos de Ariadna* reúne ensayos sobre historia del teatro desde la perspectiva "firmemente" enunciada en su prólogo por el mismo Dubatti: "Los mapas del teatro no se superponen con los mapas políticos". Comentario que impone otra convicción contraria, que sería algo así como que nada es más político que el teatro. Tal vez por ese énfasis un poco contrario al sentido común, proliferan las comillas en la prosa de Dubatti: "Singularidad" y "fascinación" en el análisis. En fin, un laberinto más para perderse.

con la mujer-rata



trar que Laiseca cultivaba el "exotismo".

Por favor, ¡plágienme! (1991), *El jardín de las máquinas parlantes* (1993) y *El gusano máximo de la vida misma* (1999) fueron los siguientes títulos entregados a la voracidad o al sarcasmo de los lectores. *Los sorias* (1998) merece una mención aparte. Escrita a lo largo de veinte años, esa "novela-saga" tardó en encontrar un editor por la desmesura de su desarrollo, que necesitó de mil trescientas páginas (cómo podía ser de otro modo) para imponer al lector un universo entero. Cuando finalmente salió publicada, *Los sorias* fue saludada como un acontecimiento literario (ver la edición de *Radarlibros* del 19 de julio de 1998) y mereció el Premio Boris Vian –no sin el comentario irónico de ciertos escritores que juzgaron que la novela había sido premiada "al peso" y que ninguno de los miembros del jurado se había tomado el trabajo de leerla–.

Ironías aparte, *Los sorias* marca un antes y un después en la obra de Alberto Laiseca precisamente porque vuelve público ese universo completo que el autor construyó durante tantos años. Varios de los cuentos incluidos en esta última recopilación parecen desprendimientos de aquella novela monumental, como si la materia ficcional de Laiseca respondiera a la lógica de la fragmentación progresiva y la proliferación a partir de un núcleo central. Algo así –qué desgracia tener que caer en una torpe explicación por analogía– como el glaciar Perito Moreno *desgarrándose* y *arrojando* pedazos de hielo al agua. Algo así de "desmesurado", en todo caso. De ahí que se diga que Laiseca es un escritor "rabelesiano". Los relatos "El tanque" y "La torre de Babel flotante" son buenos ejemplos de ese impulso hacia la gigantografía. Los dos cuentos describen máquinas desmesuradas (e inútiles precisamente por eso). El tanque de guerra pesa casi 1323 millones de toneladas y sólo puede ser activado por una población de 30.000 habitantes, la "nave babélica" mide 1280 metros de largo y 265 metros de alto desde la línea de flotación y requiere de 28.000 soldados y 4000 marineros para su funcionamiento. Esas máquinas absurdas e inmanejables, por otro lado, remiten a las máquinas de Kafka, tal vez el primer escritor que supo ver en el maquinismo desaforado la ruina misma de la tecnología (en su novela *América* o en el relato "En la colonia penitenciaria").

Laiseca gusta de definir el tipo de literatura que practica como "realismo delirante". Esa forma de lógica encuentra en Kafka, por supuesto, a su más grande exponente. Pero Laiseca incluye en esa serie (para que no queden dudas del carácter *deliberado* de la construcción) las novelas de Osvaldo Soriano. Si lo que separa la literatura de Soriano de la de Laiseca es la predilección del primero por el registro "populista", lo que los hermana es la aplicación de una lógica implacablemente realista en un universo deformado hasta la comicidad.

Quien se detenga sólo en esa pátina cómica obtendrá resultados más bien pobres (¡qué gracioso es Laiseca!) y perderá de vista la verdadera dimensión de esta literatura, una vez más, rabelesiana, kafkiana y delirante. Como en Kafka y como en Rabelais, todo lo que hay de delirante en la literatura de Laiseca debe leerse como una crítica del mundo y de ciertas lógicas contemporáneas (por ejemplo, la lógica de los lenguajes protocolares, políticos o publicitarios vacíos de todo sentido). Hay que ir más allá del chiste para percibir ese plus de horror (o de verdad) que la literatura de Laiseca muestra como destino de nuestra "civilización".

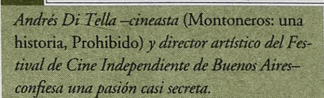
Sólo un ejemplo, tomado al azar. En el relato "El poeta Charán" hay una inconcebible proliferación de ratas. Su protagonista entabla una extraña relación con esa manada innumerable. "¿Quieres mujer? Pues vamos a dártela", le dicen. "Y con sus propios cuerpecitos, trepando unas sobre otras, formaron una hembra humana gris. El cromatismo duró poco, pues una luminosidad rosada encarnó femeninamente el cuerpo. Era la mujer más hermosa y erótica que hubiese visto en su vida. Tetas perfectas, caderas, todo. Transmitía, además, una increíble pulsión sexual. Era irresistible y sobrevino la relación. *Exactamente* en el momento en que Ishwar hubo terminado se le ocurrió que estaba a merced de la criatura. '¿Y si decide castrarme?' Horrorizado retiró el pene. Ella sonrió y dijo con palabras humanas: –No importa. Igual ya te mordí."

El pasaje podría leerse como una ocurrencia (¡una más!) de las tantas que Laiseca ha prodigado a lo largo de sus páginas. Mejor sería detenerse en el *horror* que esa mujer-rata evoca. Si hay comicidad (y la hay) en el fragmento, esa comicidad es de la misma índole que en el relato de Kafka, "La metamorfosis", cuando Gregor Samsa, convertido ya en un gigantesco insecto (cucaracha o escarabajo, en todo caso coleóptero), hipnotizado por la música que su hermana saca del violín, trepa hasta apoyar su cabecita animal sobre el hombro de la muchacha.

Si uno se ríe (con Kafka o con Laiseca) es porque esa risa sirve para (des)enmascarar toda psicología, ese horror de la vida cotidiana, el "gusano máximo de la vida misma". Más, para qué.♣

EL EXTRA-PARTIDARIO





Andrés Di Tella –cineasta (Montoneros: una historia, Prohibido) *y director artístico del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires– confiesa una pasión casi secreta.*

Leer para mí es un vicio del que me avergüenzo como otros se avergüenzan de ver televisión de día. Siempre trato de llevar un libro encima "por las dudas". Si paso unos días sin tiempo para leer, me tengo que meter en el baño un rato con un libro. También hago *zapping* entre libros, por supuesto, con la ilusión vana de prevenir la sensación de vacío y melancolía que produce cerrar por última vez las tapas de un libro que me tuvo entretenido, como me pasó al terminar el último episodio maravilloso de la historieta de Ben Katchor, *Julius Knipl, fotógrafo inmobiliario*. Intenté perderme en la lectura de los seis números consecutivos que conseguí en Parque Rivadavia de la revista *Misterix* de los años 50, publicados cuando yo ni había nacido.

Un libro que me regaló su autor, el cineasta suizo Daniel Schmid, capta de modo singular la capacidad que tienen los libros ilustrados para evocar mundos perdidos. Se trata de una especie de álbum de fotos, dibujos y postales, imágenes bellísimas que sin ninguna clase de epígrafe o explicación, cuentan la vida de Schmid, la vida real y también la imaginaria, de sus películas y sus pasiones. Pero esas imágenes también pueden evocar la vida de otro, como los recuerdos ajenos que le plantan a los androides en *Blade Runner*. En una de sus páginas: una foto de Schmid con Borges, que por una de esas casualidades del destino, sacó un joven que era yo hace mucho mucho tiempo, en una galaxia muy muy lejana.

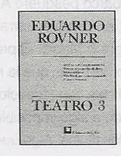
Otro libro que me devolvió una parte olvidada de mí mismo hace poco fue la correspondencia de V.S. Naipaul y su padre, mientras el futuro novelista oriundo de Trinidad y Tobago estudiaba en Oxford. Yo también estudié en Oxford, leí en sus bibliotecas inagotables, integré alguno de sus clubes insólitos y, como Naipaul, conocí la soledad paria del extranjero. Me fugaba mediante las cartas que me escribía con amigos, cuyas quejas de la vida en Argentina eran como una panacea. Pero mi principal corresponsal era mi padre, al que yo dirigía mis quejas de Oxford (¿a quién si no?). Leer la correspondencia de Naipaul padre e hijo me hizo pensar en todas las expectativas y frustraciones propias que mi padre habrá puesto en mi educación y mi futuro, y que yo por supuesto no pude siquiera vislumbrar desde mi ansiedad adolescente. Leer es una forma de revisar nuestros recuerdos desde otra perspectiva.

Painting with light, un manual de fotografía cinematográfica publicado en 1949, fue para mí otra forma de escape hacia mundos perdidos, o al revés –y es lo mismo– una manera de recuperarlos. Su autor, John Alton, era un fotógrafo húngaro que, en una serie de películas policiales de clase B en el Hollywood de los años 40, prácticamente inventó la imagen clásica del *film noir*. Me sorprende descubrir que el tipo antes había probado suerte en nuestro país (como otro húngaro, Ladislao Biro, el inventor de la birome). Se sabe que trabajó en algunas películas de Luis Saslavsky. Me agarran unas ganas irrazonables por ver esas películas, pero me entero de que ya no hay copias disponibles en 35mm. La sensación de pérdida es doble: no sólo se nos escapó un genio del cine, también se perdió lo que nos dejó. Al mismo tiempo, su figura cobra en mi imaginación una dimensión mítica que probablemente no hubiera tenido nunca si se hubiera quedado en la Argentina o si pudiéramos ver sus películas. Para eso también sirven los libros. Como decía Flaubert: para soñar.



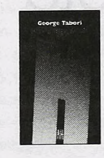
ANTROPOLOGÍA TEATRAL Y ACCIONES FÍSICAS
José Luis Valenzuela
Instituto Nacional de Teatro
Buenos Aires, 2000
260 págs. $ 18

Con el subtítulo de *Notas para un entrenamiento del actor*, este libro reúne dos ensayos separados en su escritura por un lapso de cuatro años. En esta compilación forman un único texto separado en capítulos: los primeros cuatro, destinados a la antropología teatral y los cuatro restantes al sistema y método Stanislavski. Además de la exposición teórica, Valenzuela ofrece una serie de ejercicios menos con el fin de funcionar como recetario, que de aclarar ciertas concepciones teatrales teniendo en cuenta la práctica. La primera persona del plural que domina el ensayo no sólo remite a una opción retórica sino al anclaje en la experiencia del trabajo artístico de la escuela del Teatro de las Dos Lunas.



TEATRO 3: TETRALOGÍA DE LAS SOMBRAS
Eduardo Rovner
Ediciones de la Flor
Buenos Aires, 1999
166 págs. $ 12

Otras cuatro piezas teatrales –*Sócrates, el encantador de las almas, La mosca blanca, Tinieblas de un escritor enamorado* y *El otro y su sombra* se agregan al *Teatro* de Eduardo Rovner, bajo el título general *Tetralogía de las sombras*. Esas piezas muestran bien el "estilo Rovner": una dramaturgia que, si bien puede encuadrarse en la línea tradicional, logra innovar a fuerza de juegos lingüísticos, reflexiones metateatrales –bien resueltas en *Tinieblas*– y originales construcciones de personajes –El profesor en *Sócrates*... interpreta alternativamente a Sócrates y a sí mismo–. Si en general las obras tienen al amor, la identidad y la muerte en primera fila, el autor no olvida que el humor –en su versión irónica y picaresca– resulta un buen acompañante para cada partida.



MEIN KAMPF, FARSA
George Tabori
trad. Armando Llamas
Adriana Hidalgo
Buenos Aires, 2000
118 págs. $ 11

Sin duda, lo que más impresiona de esta obra de George Tabori escrita en 1987 es el uso del chiste como un arma altamente corrosiva. En el caso del dramaturgo búlgaro, la utilización del humor deja de lado la convención –el chiste como válvula de escape– para proponer, ontológicamente, el chiste como modo de conocimiento de lo real. Lo real, en este caso, es el horror del Holocausto, el racismo y la historia alemana de la primera mitad del siglo XX, a partir de los personajes de Herzl, Lobkowitz y el mismísimo Hitler. La impronta de la risa y la broma se recorta con nitidez desde el epígrafe de Hölderlin: "¿Debéis bromear y reír eternamente? Sí, amigos míos, y eso me enferma el alma. Porque sólo los desesperados deben hacerlo."

El espacio entre las cosas

Los textos teatrales no siempre se corresponden con los acontecimientos teatrales. ¿Cómo leen los actores y los directores de teatro las indicaciones del autor? ¿Cómo algo que es del orden puramente literario se convierte en otra cosa?

POR VIVI TELLAS

Amelia: ¿Has tomado la medicina?
Martirio: Para lo que me va a servir.
Amelia: Pero ¿la has tomado?
Martirio: Yo hago las cosas sin fe, pero como un reloj.
Amelia: Desde que vino el médico nuevo estás más animada.
Martirio: Yo me siento lo mismo.

Federico García Lorca.
La casa de Bernarda Alba. Acto I.

LA HIPÓTESIS MARTIRIO *La casa de Bernarda Alba* es una obra sobre la ignorancia. Haciendo más foco, sobre la ignorancia a la que están sometidas las mujeres. Las mujeres de la obra –no hay más que mujeres en la obra– completan un muestrario de distintos aspectos de la ignorancia: mujeres grandes detenidas en la adolescencia, mujeres solteras pasadas de edad, mujeres cegadas por los prejuicios. En el diálogo que abre esta nota, Amelia, inocente, un poco quedada en la infancia, desconociéndolo todo acerca de "ser una mujer", trata de animar a su hermana menor, Martirio. Martirio está enferma, y en ningún momento de la obra se dice cuál es su enfermedad. Sólo se dice que tiene una joroba. La escena resulta reveladora porque permite poner en marcha una hipótesis que lleva al centro de la obra: a Martirio no le viene la menstruación. En la frase "Yo hago las cosas sin fe, pero como un reloj" hay algo del ciclo que se hace presente. ¿Qué "medicina" toma Martirio? ¿Por qué el médico nuevo le hace bien y ella no lo quiere reconocer? ¡Qué inquietud tremenda que en un mundo de mujeres negadas al placer haya una a la que no le viene la menstruación! ¿Será que todos los meses está embarazada? ¿Será que está embarazada para siempre? Y si está embarazada, hubo sexo...

La menstruación siempre fue una enfermedad, pero la falta de menstruación, un pecado (en una puesta de *Bernarda Alba* hecha por David Cronenberg, no sería raro que Martirio pariera un bebé de su joroba).

EL TEXTO, FUERZA DE GRAVEDAD Mi preocupación ante un texto teatral es siempre cómo están todos los personajes involucrados en eso que se dice, cómo los afecta y los pone en movimiento y cómo ese movimiento produce cambios en la situación, provocando a su vez nuevos hechos. Eso es realmente un texto dramático. Un texto debe encerrar un misterio, algo desconocido, una fuerza de gravedad capaz de poner en marcha el mecanismo escénico. Me refiero a un texto dramático, escrito para el teatro. El dramaturgo escribe para la escena y sus herramientas son las palabras, la puntuación, las indicaciones de algunas formas de hacer o decir o moverse. Pero al leer para pasar al espacio, ¿quién puede saber lo que realmente quieren decir esas señales? Son todas pistas que hay que descifrar, todas claves por desentrañar.

Pero no hay texto que diga la verdad de las cosas que pasan. En general siempre está pasando otra cosa. ¿Qué es, en realidad? No lo que se dice. Una forma particular de teatralidad es abrir un espacio entre el texto y los hechos y montar en la escena lo que realmente está pasando (que no está dicho en el texto). Creo que el gran maestro de esta forma es Alberto Ure, en cuyas obras el texto siempre aparece despellejado de su cuerpo. Ahí irrumpe cierta violencia. Una violencia que está relacionada con la verdad.

DISOCIACIÓN En un texto dramático, los diálogos y lo que está pasando son circuitos de sentido distintos. Se pueden trabajar en forma disociada, lo que aumenta el sentido. La dialéctica que se produce entre lo que pasa y lo que se dice es una forma reflexiva del teatro. Produce un espacio donde el espectador tiene que tomar sus propias decisiones. Es el estado ideal del espectador. No me interesan las obras "dictadoras", que guían al espectador en cuanto a lo que tiene que hacer, sentir o pensar. El teatro debe dejar al espectador en un estado de incertidumbre, de modo que pueda tomar sus propias decisiones en relación con su propia experiencia: qué hacer, qué pensar, dónde reírse.

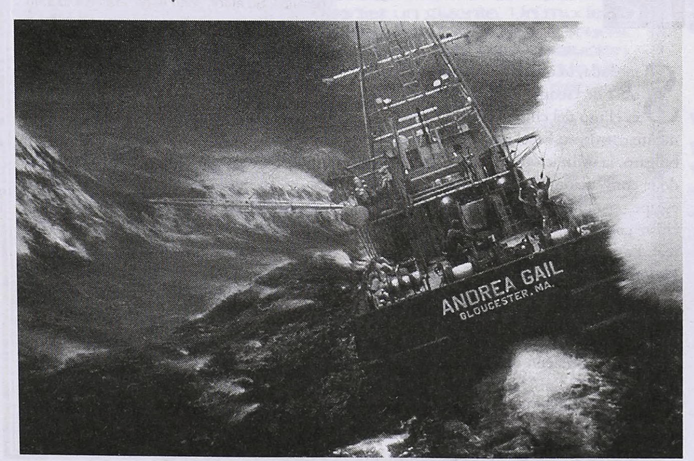
Hoy estamos listos para recibir y pensar situaciones complejas, superpuestas, simultáneas. Me gusta pensar el teatro como el espacio que hay entre los elementos, entre el texto y el actor, entre el actor y la escenografía, entre el espacio y el texto. La relación entre las cosas. El teatro también se podría llamar "la relación entre las cosas".

EL TEXTO COMO LÍMITE La piel es lo más profundo. El texto es lo último a lo que se llega. Se empieza desde adentro, desde la médula, para después llegar al límite entre el cuerpo-obra y el exterior. El texto es lo que separa el interior del exterior, la articulación. Siempre que trabajo sobre un texto mi objetivo es que los personajes lleguen a ese texto como si fuera lo único posible que tienen para decir. Ni el director ni los actores parten de un texto; siempre llegan a él (en el mejor de los casos). Leer un texto dramático (y actuarlo) es crear la necesidad absoluta de ese texto.♣

LAS SIETE DIFERENCIAS POR DOLORES GRAÑA

Una tormenta perfecta

Qué quedó y qué cambió del libro de Sebastian Junger en la película dirigida por Wolfgang Petersen e interpretada por George Clooney, Mark Wahlberg y Diane Lane.



1 El libro de Sebastian Junger intenta reconstruir, basándose en testimonios y entrevistas, lo que le sucedió a los seis tripulantes del barco pesquero Andrea Gail durante una tormenta de proporciones bíblicas en 1991. La película, en cambio, narra las conclusiones de Junger con lujo de efectos especiales de marca Industrial Light & Magic. El problema es que no hay conclusiones en el libro. Pero Hollywood aborrece el vacío aun más que la naturaleza. Por eso existen películas como ésta.

2 Todas las divergencias de la película con respecto al libro proceden de los dos puntos anteriores. Algo hay que hacer para dar sentido a algo imposible de controlar, hacerlo seguir leyes humanas y sacar una lección moral luego de los títulos. Algo que sabemos que está sucediendo en una pileta de siete metros de profundidad en los estudios Warner Bros y no en alguna parte del Atlántico Norte.

3 Una de las teorías del libro se basa en el dudoso estado de mantenimiento del barco. El dueño de la embarcación fue demandado por negligencia, lo que desaparece de la película. La culpa es de la naturaleza que, después de todo, no tiene abogados.

4 Eso convierte a los tripulantes del barco y a los encargados de rescatarlos en algo susceptible de ser "interpretado" (ni hablemos de la idea de ensuciarle el pelo a Clooney para que "dé" marinero). Se agregan episodios heroicos que sucedieron a otros, se unen varios hechos en el mismo, se convierte a uno de los tripulantes en "el malo" para luego redimirlo. Procedimientos estándar de Hollywood.

5 Aunque los guardacostas y los servicios de rescate de las autoridades salvaron a mucha gente, así como lo reconstruye el libro y la película no se pierde de destacar entre fanfarrias, el desempeño de ciertas dependencias que Junger insinúa en el libro (hasta un posible ocultamiento de evidencia) desaparece en el film para hacernos sentir que el Tío Sam tiene alguien ahí afuera que podría salvarnos hasta de Moby Dick.

6 En el *press-book* de *Una tormenta perfecta* se pide a la prensa que no divulgue el final de la película. Cualquiera que haya leído el libro lo sabe. Está en la primera oración del prólogo. Pasó. Y salió en CNN.

7 "Si la película no gusta, es porque nos salió *Twister*", dijo George Clooney antes del estreno. Adivinen qué.